

ラフカディオ・ハーン『飛花落葉集』の検討 ——「舞台の裏」と「幽霊の接吻」における空間構造を中心に

秦 裕緯

1. はじめに——ニューオリンズ時代作品の諸問題

『きまぐれ草 (FANTASTICS AND OTHER FANCIES)』は、ラフカディオ・ハーンがアメリカ在住の間にニューオリンズ・アイテム紙とタイムズ・デモクラット紙に寄稿していた幻想的な短編作品集である。同時期に創作された「インド文学・仏教文学 (TALES FROM INDIAN AND BUDDISH LITERATURE)」と「カレワラの歌 (RUNES FROM THE KAREWALA)」など再話作品を収録する『落葉集 (STRAY LEAVES)』とともに、『飛花落葉集 (STRAY LEAVES FROM STRANGE LITERATURE)』の一冊に収録されていた。これらの作品はハーンの来日前の作品である。

ハーンは1878年6月15日にアイテム (New Orleans Daily Item) 社の記者となり、その後文芸部長となった。ニューオリンズで新聞記者を務めていた時期は、ハーン来日以前の重要な創作時期と考えられ、ベンチェン・ユー (1964)¹はさらに、1882年はハーン芸術を研究する起点であると指摘している。しかし、この時期にハーンの創作した幻想的な短編小説は、同時期、或いは来日後の再話小説ほど注目されておらず、再考の余地が残されている。『きまぐれ草』に収録されているのは、1879年9月14日アイテム紙所載の「白装束 (ALL IN WHITE)」を始め、1884年10月19日タイムズ・デモクラット紙所載の「郵便局 (THE POST-OFFICE)」までの三十六の短編作品である。これらの作品において、ハーンが深く関心を持つ「死人が帰ってきた話」²、「恋は死よりも強い」の主題など、後日の創作に一貫する文学思想と美意識も存在している。なお、「きまぐれ草」の中の作品群は互いに独立しているが、その作品の間においては、プロットとメタファーの表現が微妙に絡み合うことが指摘されている³。梅本 (2016) は、「死後の恋 (A DEAD LOVE)」⁴と「死んだ恋人 (L'AMOUR APRÈS LA MORT)」⁵両作における極めて類似する物語の構造を分析し、「男の一人芝居」と「女の情報があまりにも乏しい」など共通する特徴に基づいて、「中途半端な感じがぬぐえない作品」であると分析し、更に、「色彩と独白からなる幻想空間、大きな作品のための習作であったかもしれない」と推測している。

『きまぐれ草』に収録された作品において、「死後の恋」と「死んだ恋人」二作も含めて、「死」の要素を重視し、「恋」の主題に関連する作品は数多く存在する。ハーン作品における重要なメタファーと認識される「愛」と「死」の共存と対立に対する表現は、「死後の愛」と「死んだ恋人」に登場する「墓」の背景に基づいた展開を通して頻繁に現れている。その上、作品は「夜」の時間を重視し、「墓」のイメージによって「死」に結びつく静粛で暗い雰囲気、『きまぐれ草』に収録される多数の作品に共有されている (付録2)。「舞台の裏 (LES COULISSES)」と「幽霊の接吻 (THE GHOSTLY KISS)」において、舞台と天井の光に対し、劇場の暗い部分に注目するのは、『きまぐれ草』における他の作品に共通している。ハーン愛用する「熱帯の夜」と「墓」のメタファーも登場し、ハーンニューオリンズ時代作品の特徴を備える、典型的な二作と言える。それに対して、熱帯の自然ではなく、人が大勢集まる華やかな「劇場」⁶ (付録3) を背景として設定されるこの二作は、異質の存在ともいえる。

2. 「舞台の裏」についての分析——世界を舞台の上に

「舞台の裏」(1879)と「幽霊の接吻」(1880)は同じく劇場を背景にする短編作品である。この2作の創作時間も比較的集中しており、半年しか隔てられていない⁷。「舞台の裏」では、アメリカの音楽家 Maurice Strakosch⁸の The Old Creole Opera House (New Orleans) (付録1)での公演に基づき、「ストラコッシュ歌劇の夜の記念 (SOUVENIRS OF A STRAKOSCH OPERA NIGHT)」を副題にするが、公演の内容についてはあまり紹介されていない。オペラ Carmen 初公演の記録が残されている⁹が、「舞台の裏」において、具体的なキャラクターについて説明することなく、時間についての描写も「二千年の昔」「十六世紀」「ロレンツォ・デ・メディチの時代」など複数の時代にまたがり、コフェチュア王¹⁰(付録1)、クリスチナ女王¹¹など異なる地域と時代の人物が混在している。「幽霊の接吻」はさらに、演劇にほとんど言及していない。両作は同じく背景を劇場に設定しているが、具体的に上演する演目の内容についての情報は少ないという特徴が共有されている。「舞台の裏」において、ハーンは劇場を“too delicate to suffer the eye of Day”(白昼の目に耐えられない“dusky twilight world”(薄暗い薄明の世界)と称する。演目のプロットについて一般的な紹介と説明の代わりに、暗い劇場にある“the shining temple”(絢爛たる光の殿堂)の舞台を、幻想的に描いていた。

(前略) Figures of other centuries pass before thy eye, as in the steel mirror of a wizard: lords gorgeous as Emperor-moths, captains of free companies booted and spurred, phantoms, one many fancy, of fair women whose portraits hang in the Uffizi Gallery, and prelates of the sixteen century. Did Macbeth's witches ever perform greater magic than this? (*STRAY LEAVES FROM STRANGE LITERATURE* p.233)

(前略) 昔の人物が諸君の目の前を、まるで魔法の鏡のなかを通るように通っていく。——天蚕蛾みたいに豪華なイタリアの都侯たち、長靴を履いて拍車を付けた野盗の頭目、ウフィッチ画廊にかけてある名画にあるような美人、さて十六世紀ごろの大僧正などが、続々と通っていく。沙翁劇にでてくるマクベスの魔女たちだって、これ以上の妖術を演じたであろうか？

——『飛花落葉集他』P.249

The enchantment of the place has transformed her into a fairy. Ah, thou marvelest that she can be so pretty; nor Shakespeare's Viola nor Gautier's Graciosa were fairer to look upon than this dream of white grace and pliant comeliness in the grab of dead century. And yet another and another Creole girl-familiar faces to the dwellers in the Quaint Place of New Orleans. (*STRAY LEAVES FROM STRANGE LITERATURE* p.234)

劇場の妖術が彼女を一人の妖精に変えたのだ。ああ、諸君は彼女があんなにまで美しくなれたことに、驚いておられる。シェクスピアのブアイオラだって、ゴーチェのグラシオサだって、一代前の衣装を着けた、この夢のような白い典雅と楚々たる美しさ以上に、美しく見えなかっただろう。しかも、まだまだほかにも、クレオルの娘はいくらでもいる。

——『飛花落葉集他』P.250

(前略) grateful to the humane spirit (後略) (*STRAY LEAVES FROM STRANGE LITERATURE* p.235)

(前略) 人情味たっぷりなその人の心意気 (後略)

——『飛花落葉集他』P.252

ハーンは、具体的な演目或いは特定のプロットではなく、一見関連性のない画面を羅列し、異なる

時代、地域における様々な人々を次々と登場させることで、「dusky twilight world (薄暗い薄明の世界)」に囲まれ、幻想的な美を有しながら「grateful to the humane spirit (人情味たっぷり)」の舞台を描いている。舞台の中で、身近にある世界(ニューオーリンズ)と、異なる時空間にある世界は共存している。平凡な娘の中に、名作の描いた美人も越えた美しさが潜んでいて、舞台によりその美は蘇らせ、また、「And yet another and another (いくらでもいる)」女性に共通している。舞台には、神々の美ではなく、「fairy (妖精)」のような人間の女性、異なる時代と地域にいる人々のはなし、即ち生者の生きる世界の美であることを、様々な人物の姿に対する描写によって強調されている。舞台に対する描写が始まる前に、“how the mind wanders in this strange place! Yet it is easier to dream of two thousand years ago than to recollect that thou livest in the material present—that only a painted ceiling lies between thy vision and the amethystine heaven of stars above, and that only a wall of plastered brick separates thee from the streets of New Orleans or the gardens westward where the bananas are nodding their heads under the moon” (諸君は、現に自分たちは現実のこの実在世界に生きているのだ、ということのを思い起こすよりも、——或いは、自分の視界とあの紫水晶をした高い星空の間には、書割の天井があるだけで、ニューオーリンズの町の通りや、月下にバナナの実がたわわになっている西郊の庭園から自分たちを隔てているのは、煉瓦の壁一重なのだ……なんてことを思い起こすよりも、いきなり二千年の昔の夢のなかへ飛び込む方が容易なんだからまったくもって不思議だ)との記述もある。ハーンは、意図的に舞台の空間と現実の境界線を曖昧にしていることが読みとれる。舞台とその上に立つものの姿がシンボル化され、普通の人々の生活の延長線となり、異なる時間と空間のつながりとなる。具体的な演目ではなく、無数の人々の人生という演劇の画面によって、一つ抽象的な複合体、即ち「舞台」のイメージが完成され、この世で人間の生活の凝縮されたものともいえるだろう。

それに対して、作家は終始この“the shining temple” (絢爛たる光の殿堂)の影にある「舞台の裏」に関心を持ち、“the Unknown World” (未知の世界の寝々錯落たる領域)である「舞台の裏」に、“a world wrought of many broken worlds” (多くの破壊された世界から作られた世界) “a world of picturesque ruin like the moon in heaven” (天上の月の世界のような、美しい廃墟の世界) “a world of broken lights and shadows and haunted glooms” (壊れた光と影の幽暗の世界)の存在に心が惹かれている。しかし、「舞台の裏」が“*There is really a world of stronger enchantment behind than before the scenes*” (舞台の上なんかよりもずっと強烈な魅惑の世界である)と述べながら、ハーンはまた、“*Thou hast approached too near the Fata Morgana of theatrical enchantment—all has vanished or tumbled into spectral ruin*” (あんまり芝居の蜃気楼に近寄り過ぎたので、何もかも消えてしまった)と警告し、人間の入るべき空間ではないと指摘している。その原因は下記のように記述されている。

(前略) All has vanished or tumbled into spectral ruin. Fragments of castles and anti-quoted cities – torn and uneven remnants of pictures of various centuries huddled together in mystic anachronism-surround and overshadow thee; but to comprehend that harmonious whole, you must retire to the outer circles of the shining temple, before the tall veil. About thee it is a world wrought of many broken worlds (*STRAY LEAVES FROM STRANGE LITERATURE* pp.231-232)

今諸君をとりまいているものは、古城や廃都の断片だ。いろんな時代の絵の、ぼろぼろに破れたちぐはぐなきれっばしが、ごたまぜに押し込まれて、妖しい時代錯誤を呈している。そういうものが諸君のまわりに影を投げているのだが、しかしその調和を持った全貌を理解するためには、

諸君はここからあの高い緞帳の前の、あの絢爛たる光の殿堂外辺（舞台）まで退かなければならぬ。今諸君のまわりにあるのは多くの破壊された世界から作られた世界だ。

——『飛花落葉集』

「舞台の裏」は絢爛な舞台の世界と相反し、対立的なイメージで、“ruin”（廃墟）と“Fragments”（断片）の世界として描かれる。様々な人々の生活の映像で綴り合せた「舞台の上」と「舞台の裏」の世界が、劇場の幻想的な空間の中で共存し、幕一つによって、“lights”（光）と“shadows”（影）、“temple”（殿堂）と“ruin”（廃墟）が隔たれ、両者の対照的な状態を一層鮮明に強調される。そのうえ、この構図から、ただ幻想的な表現で現実の劇場を描くのではなく、ある作家の実験的な試み¹²が読み取れる。ハーンは、ダーウインの進化論と伝統的な東洋宗教における輪廻転生の信仰に基づき、人は前世（先祖）からの記憶遺伝を受け継ぐことを強く意識していた。人間の中に自らの意識だけでなく、「幾千万からなる無数の霊の複合体」¹³が存在することを篤信し、人間の心霊と記憶が「超個人的なもの」という「心霊伝承理論」を作品『仏の畑の落穂・異国風物と回想』¹⁴で提出した。他にも、人間の個体に存在する種族の集団意識と人格の伝承について複数論作を残していたが、作成年代の比較的早い「舞台の裏」においては、近代科学と伝統宗教に対する文字化の概念はまた記述されていないが、幻想的な描写によって、「劇場」と「舞台」のイメージを抽象化することを通して、人間の存在する時空間とそれ以外の時空間の対立と依存関係のひな型を描き出した。上記で分析したように、「舞台の上」は人間に属する時空間の凝縮されたイメージ、言わばこの世を表す。異なる時代と地域における様々な人々は、多様な人生を送り、共に多彩な世界を構築する。生者の人生劇によって成す「舞台」は“shining temple”（絢爛たる光の殿堂）と称され、完成された世界である。ハーンはこの「舞台」に存在する人情味と美の演劇に深く愛情をもって賛美する一方、これは“is but a small part of the great wizard-work nightly wrought by invisible hands behind the Curtain”（毎夜緞帳裏で見えざる手によって行われる一大妖術の、ほんの一小部分にしか過ぎない）と認識している。「舞台の裏」には、表の世界と対照的な景色があるが、“shining”（絢爛たる）ものに対し、“ruin”（廃墟）と“Fragments”（断片）の形で、影のように存在している。即ちここは、まだ完成していない表世界のひな形或はもう既に死んでいた表世界の形見であると認識したほうが適切だろう。この影にある混沌たる世界は表の世界の支えであり、表の世界より広くて深い、「芝居の神の心臓」に近い存在であると作中で指摘されているが、人間の理解できる範囲を超える存在で、“to comprehend that harmonious whole, you must retire to the outer circles of the shining temple, before the tall veil”（その調和を持った全貌を理解するためには、諸君はここからあの高い緞帳の前の、あの絢爛たる光の殿堂外辺まで避かなければならぬ）、即ち舞台の裏にある影の世界は生者にとっては不可知なものとも言えるだろう。ハーンは「不可知なもの」を「永遠の意思を秘めた神聖な輪廻における代弁者」¹⁵と称したことがある。表の世界で生活を送る人々にとって不可知である、異なる時空間の情報が、「舞台の裏」における「廃墟」と「断片」の形に具象化され、「見えざる手によって」舞台の生きている人たちの記憶と性格の一部を構成し、生者が認識できる「舞台」の世界を作り上げる。また、演劇に必ず「幕閉め」の時が来るように、生者にいつか死が訪れる。死によって生者の精神と記憶が「舞台の裏」の一部となり、「永遠の意思を秘めた神聖な輪廻」の一部ともなる。ここで、この世とこの世以外不可知の世界の抽象的な概念が舞台の裏表の空間に収斂することにより、ハーンの「心霊伝承理論」に近い構造が完成される。

3. 「幽霊の接吻」についての分析——孤独な一人芝居

「舞台の裏」において、舞台から客席を見ると、“the Inhabitants of those Circles become themselves involuntary Actors for the amusement of the lesser audience”（たちまち向こう〔客席の人〕が役者に早変わりする）との記述がある。その六か月後に創作された「幽霊の接吻」の中で、主人公は確かに客席に身をおくことになっている。しかし、「幽霊の接吻」の描いた劇場は、前作舞台の裏表の境界線が曖昧にし、天井は「青い色」で、そこに“a great mellow lamp hung suspended like a moon”（皎々とした大きなランプが一つ、月のようにかかっていた）が、その光の下では、“All the seats were black”（どこもかも黒かった）空間であり、「舞台の上」の光の空間と「舞台の裏」の暗闇の空間が重なり合うようになっている。また、「幽霊の接吻」の主人公はその空間における異質な存在である。あらゆる人は“All eyes were turned toward the stage”（ことごとくみな舞台の方に向いていた）のに対し、主人公は“I cannot imagine why it was”（自分でも想像できない）理由で“I rarely looked toward the stage”（舞台の方へ目を向けなかった）。更に、“I cannot remember what they were playing”（何を上演していたのか、ぼくにはよく思い出せない）“I did not have time to observe the actors”（役者を観察する余裕など、僕にはなかった）と告白している。「白装束」の「海」の中、主人公はただ一つ小さな黒一点である。他人の注目する舞台の上にある光の殿堂に無関心で、謎めく「女」に接吻する意欲を持つ異類であり、“all the white dresses”（白い服の男女）と異なる行動をとり、無視され、孤立し、審判されるものである。この空間は、光と影両方とも感知することと同時に、どちらにも完全に属していないものであり、光の届かない“*There was a strange stillness and a strange silence*”（不思議な静けさに場内は鳴りをしずめて潜まり返っていた）閉鎖的な空間である。主人公はこの空間にまるで黒羊のような存在であり、“an ocean of faces stretching away almost beyond the eye's power of definition to the far circles”（無限に広がっていく顔の海）に囲まれながら、真の理解者たるものは誰もいない、凄まじい孤独感に苛まれている。

ハーンは1886年、モーパッサン1884年の短編作品「孤独 (Solitude)」の評論において、「絶対的な孤独」について述べていた¹⁶。「およそ思索の人なら誰もがひそかに抱いている孤独感への、進化の法則」を提出し、「自分の個性故の孤独が、かえって自己の存在理由になっている」と主張している。さらに、「この自己孤独感は、個性が必然的にますます増大する」観点から「孤独感」は最終的に「個性の分化」に導くことを解明している。ハーンの不幸な少年時代とその性格中の「孤独」について、高瀬（2007）は下記のように分析している。

「大叔母の陰鬱な大きな屋敷の重苦しい雰囲気の中で、幼い多感なハーンは親子の絆を断ち切られて、肉親の愛情もなく一人暗い部屋に閉じこめられて眠り、恐怖の中で亡霊や幽霊と遭遇したのである。（中略）このような幼少期の苛酷な体験は、冷徹な現実よりも夢幻の時空間に浮遊するハーンを育て、かつて恐怖の対象であった亡霊や幽霊は、むしろ異界や魔界に非常な興味を持たせるに至った。肉親の愛に縁の薄い不幸な生い立ちの中で、周囲から疎外されて日常性は現実感を失い、彼は幻想や幻覚を見て不可思議な超自然世界に魅了され、恐怖であったはずの霊界や異界に傾倒し親近感を覚えていた。さらに、成長するにつれて、ハーンはむしろ亡霊や幽霊に虚偽のない純粹な靈魂や情念の存在を感じるようになった。また、大叔母やカズン・ジェーンの標榜するキリスト教に反発すると同時に、彼は霊界や異界の神に一層の近親感を覚え、信仰のようなものを感じるようになった。天涯孤独なハーンにとって、かつて恐怖の対象であった亡霊や幽霊こそが唯一最も親愛なる存在となったのである。」¹⁷

幼少期、一人で巨大で暗い建物にいた過酷な経験はハーンを深く傷つけ、その晩年のエッセイ「ゴシックの恐怖」¹⁸において、またゴシック建築から感じる孤独感、圧迫感と恐怖の念を述べている。初期作品『飛花落葉集』と同時期の創作においても複数の作品が残され¹⁹、劇場の存在に特別な関心を持つことが示されている。その中、The Old Creole Opera House (New Orleans) に対する描写では、“… is dark and dead and silent… when passing under the sharp-cut shadows of building in a night of tropical moon night, I fancy that a shadowy performance of Don Giovanni or Masaniello must be going on within for the entertainment of a ghostly audience; and if somebody would but open the doors an instant, one might catch a glimpse of spectral splendor,- of dusky-eyed beauties long dead…”²⁰という暗く奇妙な幻想がある。恐ろしい巨大な建物の暗闇の中で、ある不思議な「女」に一目ぼれしてしまい、“And a strange desire rose within me—an intense wish to kiss those lips”（唇に接吻したいという強烈な願望）を持つ「幽霊の接吻」の主人公は、作家本人の姿に一部重なっている。また、光の届かない客席は、ハーンの言う「絶対的な孤独」を保つ人間の精神状態をイメージする仮想空間であることも示されている。「舞台の裏」において、茫漠とした空間を劇場に凝縮することに相反し、「幽霊の接吻」において、人の内面にある精神世界を拡大し、劇場の客席という空間によって具体化させている。

この仮想空間を現実繋がるのは、「幽霊の接吻」後半で表れた「女」である。“My heart said, Yes;—my reason whispered, No”（僕の心は「よし」といったが、ぼくの理性は「よせ」とささやいた）と「最終の審判」の光景など原文の描写から、「女」に「接吻」する欲望は、どうやら許されるはずのない、禁忌行為であるように見える。「女」は劇場にいるほかの人と違い、白一色ではなく、“hair as brightly golden as the locks of Aphrodite”（アフロディテのようなふさふさした金髪）で、“as the amethystine heaven of a tropical night”（熱帯の夜の紫水晶のような空の色に似た）瞳の美人である。しかし、色の美しい「女」は終始、人間らしい感情表現があらわれていない。「女」に対して、“lips sweet as those of the Cnidian Venus, which even after two thousand years still seem humid, as with the kisses of the last lover”（ナイダスのヴィーナスの像——二千年後の今もなお、最後の恋人の口づけに濡れたままのように見える）、“such a voice as we hear when dead loves visit us in dreams”（夢のなかに死んだ恋人があらわれたような声）、また、接吻により客席が墓場に変え、“sealed forever”（永久に結ばれた）“the compact”（誓約）を求めるなど描写から、「女」はある時間を超える、永遠の存在であり、人間の近づいてはいけぬものであることが示される。「舞台の裏」では、“that it is not given to mortals to learn all the ways of elves”（人間は妖精どものすることを知ることは許されていない）“Thou hast approached too near the Fata Morgana of theatrical enchantment—all has vanished or tumbled into spectral ruin”（あんまり芝居の蜃気楼に近寄り過ぎたので、何もかも消えてしまった）と何回も警告していたことに呼応し、「幽霊の接吻」には、“But the eyes I could not see”（僕は彼女の眼だけはどうしても見るができなかった）の記述と、終わりの部分、「接吻」の成し遂げることにより、“all the seats were graves”（客席は全部墓場）になっていて、劇場全体まで消えてしまう描写がある。また、「女」の「芳ばしい」匂いは、“was but the breath of flowers dying upon the tombs”（墓石の上に枯れ朽ちている花の吐息に過ぎなかった）ことも示されている。「劇場の裏」にも、「愛より強い死」が灯を消し、舞台の何もかも消えてしまう描写がある。これらの暗示から、主人公と接吻した「女」は、ある特定の人間の女性ではなく、「舞台の裏」にある、過去の記憶を呼び起こし、「永久」を約束する時間の「廃墟」と「断片」であり、「死」そのものでもある。ハーンは「孤独」の結末において、人間は「自分の孤独から逃げる唯一の手段として、死によって大自然に吸収同化されることを憧憬する」との記述がある。孤独な精神世界に囚われる主人公は「彼女」との接吻によって、人間の個体としての孤独な精神空間を切り

捨て、人間の近寄ることのできない「舞台の裏」に辿り着く。ゆえに、主人公が執着する「接吻」は、男女の「愛」を求める行為ではなく、「愛より強い死」を以て、孤独な精神世界から脱出し、「永久」への回帰を実現するためである。

4. 終わりに——来日後作品とのつながり

『飛花落葉集』「舞台の裏」において、劇場という「ほのぼのとした薄明」で「不思議な魅力」のある空間を媒介として、生者の世界と生者の感知できないがより「芝居の神の心臓」に近い「舞台の裏」の世界を描いている。「幽霊の接吻」は前作の世界観に基づき、最終的に主人公の「死」によってその世界と「永久に結ばれた」「誓約」を成し遂げる。この初期二作における構造は、ハーン来日後多数の作品を想起させる。ハーンは「博多で (AT HAKATA)」(1895)において、日本昔話「松山鏡」について論じたことがある。ハーンの再話において、鏡を大事にし、鏡によって亡くなった母に会う娘は、父親に「いとあわれ」と思われる。しかし、鏡の中で、娘が見た亡くなった母の笑顔は、その父親の思う「母に会う心地」の情念によって現れた幻影であるという一般的な考えに対し、ハーンは強く反発している。合理的な考えを以て「感懐」する父親より、「無邪気」な娘のほうが、「永遠の真理に近い」と指摘する。また、「永遠の真理」について下記のように述べている。

「宇宙の法則から言えば、現在は過去の投影であり、未来は現在の反映であるはずだからだ。われわれは、ことごとくみな、一つのものである。

(中略)

恐らく、われわれ人類の運命は、いずれいつかは、かの偉大なる鋳物師『死』の手によって、ある巨大な、美しい、非常な一塊に一丸となって、灼き鎔かされることになっているのであろう。(中略) いっさいの形骸は、ついには消滅しなければならない。消滅して、それは「神」と一つになる」

「松山鏡」において、鏡のメタファーと「永遠の真理」についての解釈は、初期作品「舞台の裏」における舞台の裏表のメタファーと複数の共通点が存在している。娘と父親のいるこの世は、舞台の上で輝く「光の殿堂」の実像であり、生者の世である。亡くなった母親とあらゆる美しい笑顔の存在する鏡の中の世界は、「芝居の神様の心臓に近い」が、影の世界である「舞台の裏」のイメージに重なる。なお、前作における「美しい廃墟の世界」「壊れた光と影の幽暗の世界」に呼応するように、鏡の中に存在する美しい顔は、母親の顔にも、娘の顔にも似ているが、おそらくあらゆる女性の顔でもありながら誰の顔でもなく、「舞台の裏」の美しい「廃墟」と「断片」の「顔」といった方が適切であろう。その原因は、ハーンはこの「顔」を「宇宙に投影するわれわれ自身の影像」と述べるためである。幕一つによって隔絶され、生者にとって認識できない「舞台の裏」に比べると、「鏡」に映された「顔」から、より生者の世に近い形で現れる異界のイメージが見えてくる。「舞台の裏」に潜む、生者にとっては近づけないはずの「廃墟」と「断片」は、母親の顔という最も親しい形で、生者の世界にいる娘の目の前に現れる。「顔」と娘のつながりによって、死者と生者、過去と現実の境界線が曖昧になっている。鏡の中の世界は、生者の世と一体化する傾向が見られる。

「松山鏡」は「舞台の裏」と一貫性を保ちながら、舞台の裏表の間の「幕」を曖昧化し、二つの世界のつながりを作品の中心に位置づける。構図は極めて類似しているが、鏡の存在によって、生者の世界は前作より「芝居の神様の心臓」に近づけるようになり、「永遠の真理」の一部であることも前作より強く示されている。なお、家族三人が鏡に対して、異なる反応を示している。鏡の中の世界は幻覚にすぎないと思う父親に対し、母親は死によって生者の世から鏡の中の世界へ移行し、娘は鏡に

よって見えないはずの「顔」をみた。二人の女性の間から、生者の世界と鏡に映った世界の境界線を超える能力の伝承が見られる。ハーン来日後の諸作において、亡くなった後も相変わらず夫との再会に執念を持つ「和解」の妻と、ハーンの集大成といわれる『怪談』において、「魔女」お貞など女性のイメージからも、この不思議な能力が共通している。遠田氏の論において、お貞の転生に伴い、「死」が訪れることが指摘されている。愛と死をもたらず女性は、「幽霊の接吻」における「永久に結ばれた」「誓約」を求め、接吻することによって、「客席」を全て「墓」に変える「女」に重なる。しかし、「墓」のシーンで終わりを告げる「幽霊の接吻」と違い、来日後の「和解」と「お貞の話」二作において、妻は死んだ後夫との再会を果たし、お貞は転生によって長尾の真の妻になったのである。即ち、死後の再会が物語の中心に位置づけられている。来日後二作の中で、「死」は認識の終わりではなく、情念の舞台として捉えられている。これは、ニューオリンズ時代の作品における「不可知」と認識される「舞台の裏」が、来日後の作品において、女性の情念によって具体化される傾向を示すのではないかと推測できる。来日前後作品における女性像の変容、女性たちの間に存在する死生を超える情念の伝承について、ハーンの他の作品でも複数散見できる、意味深い課題であるが、これに関する考察は今後の研究に譲りたいと思う。

上述のハーン来日後の作品における生者の世界とそれ以外の世界の両立の構造は、ニューオリンズ時代の作品「舞台の裏」と「幽霊の接吻」の延長線上にありながら、前作より具体的な記述と深い考えが示されている。ニューオリンズ時代の作品と来日後の諸作の共通と変容により、ハーンの世界観と人間の精神世界に対する思考の形成と進化が示されている。ハーン作品を全面的に把握するには重要であると考えられる。初期の短編作品であるが、その表現と後期作品との関連性について、より深く追究する必要があると考えられる。

テキストは、

Lafcadio Hearn (1922) *Stray leaves from strange literature and Fantastic and other fancies, The writings of Lafcadio Hearn* : in sixteen volumes. 2, Boston and New York Houghton Mifflin

小泉八雲著 平井呈一訳『飛花落葉集他』恒文社, 1976

ラフカディオ・ハーン (著) 平井呈一 (訳)『仏の畑の落穂他』恒文社1975
に拠った。

付録1 ロンドンテートギャラリー所蔵 King Cophetua and the Beggar Maid の説明文

Burne-Jones's painting of the African king Cophetua and his love for the beggar Penelophon was based on an Elizabethan ballad and Tennyson's poem The Beggar Maid. The painting became famous for its technical execution and theme of love and beauty transcending power and material wealth. It was regarded as one of the finest paintings ever produced by a British artist and was widely admired on the Continent. The picture's egalitarian story has also been connected with the socialism of Burne-Jones's close friend William Morris. (Gallery label, November 2016)

付録2 「気まぐれ草」に出現頻度の高いメタファー表

タイトル	メタファー	墓	死	夜	恋
白装束 (ALL IN WHITE)		○	○	○	
小さな赤猫 (THE LITTLE RED KITTEN)			○		
万聖節の夜 (THE NIGHT OF ALL SAINTS)		○	○	○	
悪魔の紅玉 (THE DEVIL'S CARBUNCLE)		○	○	○	

舞台の裏 (LES COULISSES)	○	○	○	
見知らぬ人 (THE SREANGER)			○	
どうして? (Y PORQUE?)		○	○	○
紙鳶の夢 (A DREAM OF KITES)			○	
遺伝の記憶 (HEREDITARY MEMORIES)				
幽霊の接吻 (THE GHOSTLY KISS)	○	○	○	○
黒いキューピット (THE BLACK CUPID)		○		○
ぼくが花だった時 (WHEN I WAS A FLOWER)	○	○	○	○
転生 (METEMPSYCHOSIS)		○		
不死の人 (THE UNDYING ONE)	○	○	○	○
死んだクレオール人の夢 (THE VISION OF THE DEAD CREOLE)	○	○	○	○
石に書かれた名前 (THE NAME ON THE STONE)	○	○	○	○
アフロディットと国王の囚人 (APHRODIDE AND THE KING'S PRISONER)		○		○
こがねの泉 (THE FOUNTAIN OF GOLD)		○	○	○
死んだ恋人 (A DEAD LOVE)	○	○	○	○
墓場で (AT THE CEMETERY)	○	○		
アイーダ (“AIDA”)	○	○	○	○
黄熱病 (EL VOMITO)		○	○	
フランス匂ぎ煙草入れの田園詩 (THE IDYL OF A FRENCH SNUFF-BOX)			○	○
春の妄想 (SPRING PHANTOMS)				○
奇怪な接吻 (A KISS FANTASTICAL)				
鳥と少女 (THE BIRD AND THE GIRL)		○		
ある扇のはなし (THE TALE OD A FAN)				
伝説 (A LEGEND)		○		
ジプシーのはなし (THE GYPSY'S STORY)			○	
丸薬入れ (THE ONE PILL-BOX)	○	○	○	
河を思う (A RIVER REVERIE)		○	○	
心は老いぬ (“HIS HEART IS OLD”)		○		○
MDCCCL III	○	○		
玄奘 (HIOUEN-THSANG)		○		
死後の恋 (L'AMOUR APRÈS LA MORT)	○	○	○	○
郵便局 (THE POST-OFFICE)			○	

付録3 The Old Creole Opera House, New Orleans



注

- 1 ベンチョン・ユー（著）、今村楯夫、中里寿明、池田雅之（訳）、『神々の猿—ラフカディオ・ハーンの芸術と思想』恒文社1992
- 2 宮原牧子（2016）「ラフカディオ・ハーンとロセッティのバラッド詩—影なす世界の影なる亡霊たち」『筑紫女学園大学・筑紫女学園大学短期大学部紀要』11, pp.43-55, 筑紫女学園大学
- 3 梅本順子（2016）「ラフカディオ・ハーンのゴーチェ作品「クラリモンド」の受容をめぐる」『国際関係学部研究年報』37, 19-28, 日本大学国際関係学部
- 4 「死後の恋」1884年4月6日タイムズ・デモクラット紙所載。1879年10月21日アイテム紙所載の「ファンタスティック」と同じものである。
- 5 「死んだ恋人」1880年10月21日アイテム紙所載。
- 6 The old Creole Opera House ,New Orleans, The French Opera House (Théâtre de l'Opéra) とも呼ばれる、1859年ニューオーリンズで建てられた劇場であり、1919年焼失された。
- 7 「舞台の裏」は1879年12月6日にアイテム紙所載される作品であり、「幽霊の接吻」は1880年6月24日アイテム紙所載の作品である。
- 8 Maurice Strakosch (1825-1887) アメリカ音楽家。
- 9 “Before the century ended New Orleans also experienced its first stagings of Carmen (1879, in Italian)” <http://neworleansopera.org/about/>
- 10 イギリス後期ラファエル前派の代表的な画家エドワード・バーン・ジョーンズの絵画（1884）の中的人物。原題《King Cophetua and the Beggar Maid》。テニソンの詩『乞食の少女』に着想を得た作品。ロンドンテートギャラリー所蔵。
- 11 マリア・クリスティーナ・デ・ボルボン（1806-1878）—スペイン王フェルナンド7世の王妃；マリア・クリスティーナ・フォン・エスターライヒ（1858-1929）—オーストリア大公カール・フェルディナントの長女、スペイン王アルフォンソ12世妃を指す可能性もある。
- 12 ベンチョン・ユー（著）池田雅之（監訳）今村楯夫、坂本仁、中里寿明、中田賢次（訳）（1992）『神々の猿—ラフカディオ・ハーンの芸術と思想』恒文社 p.127
- 13 平井祐弘、牧野陽子（編）『ハーンの文学世界』新曜社 p.186
- 14 ラフカディオ・ハーン（1898）平井呈一（訳）『仏の畑の落穂他』（1988）恒文社
- 15 『ラフカディオ・ハーンの生涯と書簡』第一巻（1882年手紙）
- 16 ラフカディオ・ハーン（著）斎藤正二、岩原康夫、佐藤和夫、田中一生、林隆、山下宏一、藤本周一（訳）『ラフカディオ・ハーン著作集（東西文学評論そのほか）』第五巻（1988）pp.81-89
- 17 高瀬彰典（2007）「小泉八雲の異文化理解」『島根大学教育学部紀要（人文・社会科学）』第41巻 pp.90-91
- 18 小泉八雲（著）落合貞三郎ほか（訳）『小泉八雲全集』第六巻、東京第一書房、1926-1928
- 19 1879年10月18日（火）「フランスの舞台」、12月26日（金）「ストラークシュ・オペラ座の思い出」、12月28日 Constant Reader. Advice about Going on the Stage、12月30日（火）「バレーとさまざまな見解」（ラフカディオ・ハーン（著）斎藤正二ほか（訳）『ラフカディオ・ハーン著作集15 - 書簡2・3／拾遺／年譜』恒文社1988）
- 20 Lafcadio Hearn（2001）*Inventing New Orleans*. Univ. Press of Mississippi, p.46

The study of Lafcadio Hearn's *STRAY LEAVES FROM STRANGE LITERATURE*
—About the construction of space in *LES COULISSES* and *THE GHOSTLY KISS*

Yuwei Qin

Abstract

STRAY LEAVES FROM STRANGE LITERATURE is written by Patrick Lafcadio Hearn in New Orleans. *LES COULISSES* and *THE GHOSTLY KISS* are two special essays in this work since they share a special scene: the theatre. Which is barely appears in other essays of Hearn. The description of the theatre scenes in these two essays also shares many similarities, such as the association between this the stage and life, which Hearn called “the shining temple” ;and the association between the backstage and “the Unknown World” Correspondingly. The emphasis on the light and shadow also appears in both of the two essays. By analyzing these special ways Hearn describing the theatre we can find a deeper significance inside this scene, which reflects the author’s views of life and death, and also exerts a far-reaching influence on the later works after Hearn came to Japan.